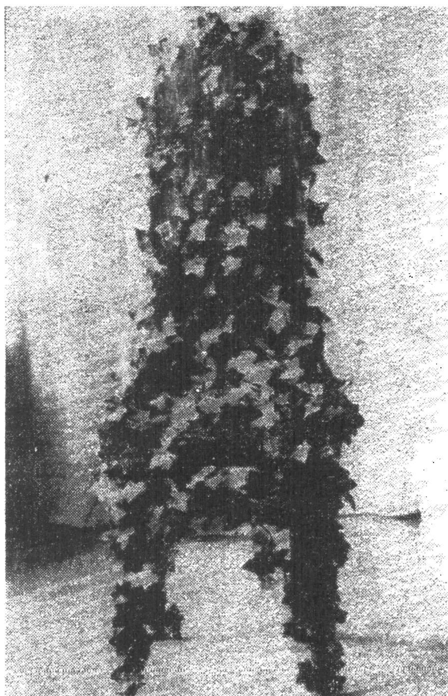


Wolfgang Paalen, Povlak — 1936



Victor Brauner, Uhranutí — 1939

SURREALISTICKÉ DEFENESTRACE

EFEMERIDY (NĚKTERÉ KLÍČOVÉ UDÁLOSTI)



1919 — BRETON SE SOUPAULTEM OBJEVILI AUTOMATICKÝ TEXT
1924 — MANIFEST SURREALISMU
1925 — PAMFLET PROTI PAULU CLAUDELOVI. PRVNÍ KOLEKTIVNÍ VÝSTAVA
1926 — OBJEV HRY „VYBRANÁ MRTVOLA"
1927 — VSTUP ANDRÉ BRETONA DO KOMUNISTICKÉ STRANY OTEVŘENÍ „SURREALISTICKÉ GALERIE"
1928 — BRETONOVA „NADJA" BRETONOVA KNIHA „SURREALISMUS A MALÍŘSTVÍ" FILM L. BUŇUELA „ANDALUSKÝ PES"
1930 — DRUHÝ MANIFEST SURREALISMU
1932 — BRETONOVY „SPOJITÉ NÁDOBY"
1936 — SURREALISTICKÝ LETÁK PROTI MOSKEVSKÝM PROCESŮM
1937 — GALERIE „GRADIVA"
1938 — MANIFEST „ZA REVOLUČNÍ NEZÁVISLÉ UMĚNÍ"
1940 — BRETONOVA „ANTOLOGIE ČERNÉHO HUMORU"
1947 — VI. MEZINÁRODNÍ VÝSTAVA SURREALISMU V PAŘÍŽI
1950 — „SURREALISTICKÝ ALMANACH Z POLOVINY STOLETÍ"
1952 — GALERIE „ZAPEČETĚNÁ HVĚZDA"
1953 — OBJEV HRY „JEDNO V DRUHÉM"
1959 — VIII. MEZINÁRODNÍ VÝSTAVA SURREALISMU (VĚNOVANÁ EROTISMU)
1961 — JEAN-LOUIS BÉDOUIN, „DVACET LET SURREALISMU 1939—1959"
1965 — IX. MEZINÁRODNÍ VÝSTAVA SURREALISMU „ABSOLUTNÍ ÚCHYLKA"

PÁTÉ UPOZORNĚNÍ

Někteří obhájci modernismu za každou cenu odvolávají se nezřídka k vědeckému pokroku posledních let, aby na této dnes zdánlivě nejjistější půdě našli exaktní zdůvodnění dnešní situace umění. Bretonova odpověď je v tomto směru naprosto záporná a vzbudí nepochybně pohoršení u lidí, kteří v skrytu duše nemají vůbec rádi jakoukoli opravdu specifickou mluvu. Právě tak mínění, jež má Breton o atomových vědcích, je více než skeptické. Týž skepticismus provází i Bretonovy úvahy nad současným stavem civilizace a jejího vědomí. Nelze však nepostřehnout, že veškeré jeho úsilí o uniknutí směrem k člověku, snažícímu se vyrvat z černých temnot současnosti, je v podstatě revoluční up to date.

Vedle dvou závažných Bretonových projevů, které dnes zařazujeme, by mohlo vyblednout leccos, co následuje. Nikdy však tomuto osudu nepodlehnou básně Roberta Desnose, v nichž téměř s rituální vytrvalostí hledá nahou ženu: poezii.

Otázkám lásky věnovali se surrealisté i mimo oblast vlastní tvorby v řadě diskusí a anket. Dotazy jedné z nich jsme připomenuli v *Dokumentech* 3. čísla. V *Erotické revui* otiskl její redaktor Jindřich Štyrský před více než třiceti lety stenografický záznam *Pátrání surrealistů v oblastech sexuálních*, které se konalo na počátku roku 1928. Upřímnost účastníků dvou besed je obdivuhodná. Pro puritány naprosto necudná a zvrhlá. Bez jakýchkoli zábran říkají surrealisté své názory na věci nejintimnější. Avšak: už tehdy jsou patrny dvě fronty. Jedna, vedená Bretonem a Péretem, vyjadřuje se vždy velmi ostře na obranu vznešené lásky proti jakékoli sexuální promiskuitě a kurevnictví. Pod revolučním praporem Bedřicha Engelse bojuje za absolutní čistotu vztahu muže a ženy. Vztahu zbaveného jakýchkoli pout společenské pseudomorálky. Druhá skupina, jež má početní převahu, je naproti tomu značně libertinská.

Poslední anketu uspořádali surrealisté prostřednictvím časopisu *La Brèche* (čísla 6—8) v roce 1964 — 1965. Její pořadatelé se obrátili na čtenáře s těmito dotazy:

— Co charakterizuje vaše představy při aktu lásky? Snesou tyto představy měřítka hodnot? Jsou spontánní nebo volní? Postupují v nějakém přesném pořádku? V jakém?

— Jak se chovají k objektivní představě, kterou máte o svém partnerovi? O sobě? O tom, co vás obklopuje?

— Uchovává si vnitřní podívaná i v každodenním životě dráhu představ, které se vám nabízejí při aktu lásky?

— Mají tyto představy ve vašich očích vztah k básnické tvorbě?

Na tyto otázky odpověděli s otevřeností obvyklou v surrealistickém prostředí mezi jinými též Konrad Klapheck, André Pieyre de Mandiargues, Pierre Molinier, Philippe Sollers, Max Walter Svanberg, Jean-Louis Bédouin.

Páté *Defenestrace* otiskují na téma lásky dva zajímavé příspěvky. V obou případech jde o fragmenty. První je částí výtečné předmluvy, jíž začíná Péretova *Anthologie de l'amour sublime* (Albin Michel, 1956). Druhý příspěvek je závěrečnou kapitolou souhrnné studie *Érotique du surréalisme*, již napsal Robert Bénayoun a vydal v roce 1965 nakladatel J.-J. Pauvert. Obě ukázky podávají dosti přesné svědectví o současných názorech surrealistů na lásku a organicky doplňují to, co na toto oblíbené téma při nejrůznějších příležitostech vyslovil André Breton. Nejednou citoval přitom Georgesa Bataille: „Lidský erotismus se odlišuje od zvířecí sexuality v tom, že činí sporným vnitřní život. Ve vědomí člověka je erotismus tím, co v něm činí spornou jsoucnost."

Toto hluboké pojetí lásky, jež nacházíme u surrealistů v krystalické podobě, je přečasto v dnešní době posmíváno: všestranná promiskuita rozšiřuje téměř nezadržitelně své panství. Tohle se netýká jen mládeže, jak se nám snaží namluvit leckteří pseudomoralisté. Jsme smutnými svědky toho, jak se naplňují prorocká slova mexického básníka Octavia Paze:

„Hájit lásku bylo vždycky činností protispolečenskou a nebezpečnou. Nyní však se stává tato aktivita činem opravdu revolučním."

JAN ŘEZÁČ



V kavárně na Place Blanche — 1952
Sedící zprava: Toyen, Péret, Breton, Giacometti, Ernst, Maryse Sandoz, Man Ray

OTÁZKY ANDRÉ BRETONOVI

ANDRÉ PARINAUD:
Umění a věda se již po staletí liší svým řádem i svými aspiracemi, ačkoliv se dlouho ztotožňovaly. Nedomníváte se však, že v polovině XX. století lze pozorovat jistou dávku sbližování mezi uměním a vědou (dva příklady: odhalení psychoanalýzy, používaná básníky — díla primitivního umění, používaná psychology a sociology)?
Pokládáte tyto vztahy za nahodilé nebo se domníváte, že historický vývoj vede přirozeně vědce a umělce k tomu, aby znovu objevili půdu pro spolupráci?

Nevím, proč by se věda a umění měly tak hned přestat na sebe dívat jako majolikoví psi. Z toho, jak se civilizace rozjela, a to směrem, který po Rousseauovi a Fourierovi pokládám nikoli za nutný, ale dokonce za scestný, nevidím, jak by se mohly sejít ony dvě spletité cesty vědy a umění. I když tu i onde člověk ubírající se cestou umění může, neříkám že potkat, ale díky průhledům zahlédnout člověka ubírajícího se cestou vědy (opak se mi zdá mnohem pochybnější), nelze z toho usuzovat, že půjdou dál ve dvou vstříc společnému vědění. Bylo by to nesporně uklidňující, není to však vůbec pravděpodobné. Když říkám „věda", mám samozřejmě na mysli především exaktní vědy, a můj soud se pozvolna stává mírnější, jak se blíží k vědám konjekturálním: proto jsou například lékaři často osvícenými milovníky umění . . .

Přesto však nelze popřít, že se určité vztahy ustavily!

Ovšem, je nepopiratelné, že odhalení psychoanalýzy obrovsky ovlivnila poezii a umění naší doby. Zvláště surrealismus v nich našel odrazový můstek. Nezapomínejme však, že u psychoanalýzy šlo o rodící se a zcela zvláštní vědu, totiž o neobyčejně houževnatý výhonek, který se vyvinul z větve, jímž bylo učení ze Salpêtrière. Toto učení, z mnoha hledisek zcela mylné, bylo nakloněno určitým průzkumům lidské duše, a proto muselo odhalit podzemní vrstvu, do níž svými kořeny proniká i umění. Když uvážíme, že v roce 1881 Sherner objevil symboliku snů, pak Freud, při vší genialitě, kterou jsem mu nikdy nepřestal přisuzovat, začínal na terénu výborně připraveném k tomu, aby ho mohli slyšet jak umělci, tak analytici. Bylo přece možné věřit na líbánky umění a vědy, jak ji chápal on. Víte však, že z toho nic nebylo a že Freud jako první uhnul dialogu. Toto mi napsal před dvaceti lety:

„Přiznání, které musíte přijmout snášenlivě! Ačkoliv se mi dostává mnoha svědectví o zájmu, který vy a vaši přátelé máte o mé výzkumy, já sám nejsem schopen si ujasnit, co je a co chce surrealismus. Možná že nejsem vůbec uzpůsoben, abych mu porozuměl, protože jsem tak vzdálen umění."

To je ale odpověď!

Tak vidíte... Nehovořil jste však o zájmu, který sociologové a psychologové začínají projevovat o díla primitivního umění? Ale chcete snad tvrdit, že to vytváří nějaké podstatnější svazky mezi nimi a umělci, kteří jsou jejich současníky? Kdepak: až na několik málo výjimek lidé, o nichž mluvíte, jsou otroky představy pokroku **(technického i jiného), která je do určité míry snad oprávněná ve vědě, ale v umění je neudržitelná, byť jen na okamžik. Mezi umělcem, který cítí dílo primitivního umění, a člověkem, který o něm vykládá téměř vždycky se skrytou myšlenkou, že je obdobou dětské kresby, není naděje na společný jazyk.**

Které vědy, podle vašeho názoru, konkrétně ovlivnily malíře a básníky? Aniž chci posuzovat vztahy, které se snad mohly ustavit mezi vědci a umělci, byl bych rád, kdybyste mohl upřesnit, zda nemodifikuje jejich vztahy určitý zvláštní duševní stav.

Obávám se, že to bude kormoutivé pro vědecké duchy, ale pokud se básníci a umělci, které jsem znal, poněkud zajímali o vědu své doby, měl jsem dojem, že zaujímali vůči vědě protestní postoj a že pro sebe vědomě volili regresivní cestu. Abychom zůstali u malířů („realistické" samozřejmě nechávám stranou), pokusím se jedním slovem upřesnit jejich hlavní usilování:

Chirica se dotýká pouze zábada. Pokouší se rehabilitovat věštecká umění starověku.

Kandinský, jak o tom svědčí jeho dílo O duchovnu v umění, **se na počátku odvolává výhradně na metafyziku.**

Duchamp spekuluje výběrově o náhodě, zcela nezávisle na vědeckých teoriích o této věci...

Picabia?

Picabia! Jeho „mechanická epocha" nedokáže vzbudit iluzi. Záliba ve stroji u něho ani zdaleka nevylučuje nutkání k sabotáži. Právě tak Max Ernst, i když je na výši vědeckého vývoje, bere si své ze všeho fantastického a mytologického mimo čas. Arp se odvolává, ovšem zcela poeticky, na embryogenii. Vždycky jsem měl dojem, že Tanguy prozkoumává „království Matek" ve faustovském smyslu. Magritte uvedl v pochybnost tradiční optiku tím, že promyslel všechny způsoby teleskopáže. Takhle bych mohl pokračovat... Brauner, který se dlouho cele věnoval hypnotickému fenoménu, soustředil se později na symboliku. Toyen si vytvořila — zcela mimo — kynegetiku přízraků. Lam získal svůj největší dynamismus z vodú. Seligmann, kterého ovlivnila heraldika, projevil později zvláštní zálibu pro alchymii. Leonora Carringtonová chtěla v životě, právě tak jako v umění, vidět pouze magii. Herold se opřel o mineralogii jedině proto, aby se stal pánem jisker. Dorothea Tanningová použila veškeré své frenesie, aby vyjádřila zázračno, které naštěstí nemá nic společného se zázračnem Paláce objevů...

Toto vyčíslení je nezvratné. Co z něho vyvozujete?

Především to, že vědecké teorie ani zdaleka nemají dravou moc nad malířstvím, zvláště ne surrealistickým...

A co Dali?

Ano, je pravda, že Dali formuloval — především pro svou potřebu — metodu nazvanou „paranoická kritika", která vyžaduje vypjaté pochopení psychiatrických názorů, aby bylo možné je překonat; je pravda, že u Matty mohlo jít — spíše oslnivě než do hloubky — o „psychologickou morfologii", ale přesto mezi svými dnešními i včerejšími přáteli nacházím pouze Paalena, který si udržel vědeckou zvídavost a pokusil se proniknout do hloubky především novou fyziku Louise de Broglie. A přece ani on není prost toho, co může ovlivnit umělce, aby kráčel zpět, v jeho případě je to indiánský totemismus. V článku, který byl uveřejněn za války v časopise Dyn v Mexiku a který se jmenuje „Velké nedorozumění (umění a věda)", Paalen velice správně ukázal, že věda a umění jsou zřejmě odsouzeny, aby žily ve vzájemném nepochopení, protože odpovídají na pokus interpretovat skutečnost odlišně, jedna kvantitativně, **druhé** kvalitativně.

Vy se tedy domníváte, že fyzikální vědy, které již padesát let modifikují strukturu koncepce světa, neovlivnily díla umělců?

Podávám svědectví o tom, že umělci byli jednomyslní, nebo téměř jednomyslní, ve svém nezájmu o kvantovou teorii a o Heisenbergovu mechaniku. Neříkám, že je to lepší, ale tak už to je. Není to samozřejmě nedostatek umělců, kteří rovněž usilují o pozměnění stávající koncepce světa, ale zcela jinými cestami. Poslední aplikace vědy, které uvrhly na lidstvo hrozbu, jež nemá obdoby, nejsou nikterak příznivé sblížení. Umělec, právě tak jako člověk z ulice, má víc než kdykoliv jindy právo dívat se na člověka vědy úkosem. Už Lichtenberg, jak byl profesorem fyziky, říkával: „Matematika je hrozně hezká věda, ale matematici jsou často horší než ďábel. S matematikou je to téměř stejné jako s teologií ... Tak zvaní matematici velmi často požadují, aby byli pokládáni za hluboké myslitele, ačkoliv právě mezi nimi nacházíme hlavy nejzatíženější hloupostmi.“ Co víc říci o atomových vědcích?

Že existují i jiní vědci, jimž, myslím, umělci vděčí za mnohé ...

Ovšem. Přiznávám, že mosty nejsou zcela strženy díky několika myslitelům, jako je Gaston Bachelard, jemuž surrealismus vděčí především za to, že se může zhlížet v „surracionalismu“, a Stéphane Lupasco, který nejen přivedl opět ke cti afektivitu v oblasti filosofie, ale navíc nahradil princip neprotikladnosti principem „protikladné komplementárnosti“ ve svém Eseji o nové teorii poznání, **čímž zvlášť vyslyšel přání básníků.**

V jiné oblasti se zdá, že vědecká technika dnes umožňuje umělci seznamovat se s estetickým přínosem lidí celé zeměkoule a všech dob minulých. Do jaké míry může tento jev ovlivnit umělcovu estetiku?

Rád bych sdílel váš optimismus, ale nevidím jak. Vědecká technika, o níž mluvíte — jde přece o tu, která vládne filmu, rozhlasu, že? — mi nepřipadá, alespoň až dosud ne, jako věc uměleckého obohacení: spíše naopak. V této oblasti není nic, co by se vyrovnalo návštěvě egyptských sálů v Louvru, návštěvě Míčovny, Muzea člověka nebo výstavám lidového umění a lidových zvyků, tím méně pak hlubokému styku s přírodou, po němž následuje libovolně dlouhé obrácení se do sebe. Umělec nečekal na vypracování těchto prostředků široké popularizace, aby se poučil o tom, co se dálo v čase a prostoru. Po mém soudu nemá z této techniky vůbec žádný užitek.

Domníváte se, že krása, o niž usilují moderní umělci ve všech jejích podobách, může být v budoucnosti umocněna odhaleními vědy?

Umělci, obdobně jako moderní básníci, neusilují nezbytně o krásu. To, co chtěli především surrealisté, není ani tak vytvářet krásu, jako moci se svobodně vyjadřovat, aby tak každý mohl vyjádřit sám sebe. Tím se stalo, že ve svém celku nemohli navíc nevyjadřovat svou dobu. V tomto smyslu lze tvrdit, že potřeba znát a dávat poznat u nich vždycky měla vrch nad potřebou líbit se a být obdivován. Domnívali se ostatně, a dosud se domnívají, že to je jediná možnost, jak se setkat nikoliv s mrtvou krásou, ale s krásou živoucí.

Jaké jsou poslední oblasti, které byste si přál, aby prozkoumala věda?

Jediné vědy, jejichž odhalení mohou mít velikou cenu pro umělce, jsou nauky psychologické. Ještě jednou opakuji, že od samého počátku neměla psychoanalýza žádná tajemství pro surrealistické malíře a umělce, takže při mnoha příležitostech si vědomě zahrávali se sexuální symbolikou, jež je s psychoanalýzou spjata. To samo by stačilo na zesměšnění jednoho psychiatra, který nedávno ve veřejných přednáškách na Sorbonně chtěl podrobit díla Maxe Ernsta, Daliho a Braunera témuž zkoumáním a vyvodit o autorech stejné závěry, jako kdyby nikdy nebyli slyšeli hovořit o Freudovi, než svá díla vytvořili.

„Teorie formy“ (Gestalttheorie) není pro umění o nic méně důležitá než psychoanalýza, a kdyby jejich společná výslednice v „psychodiagnostice“ Rorschachově byla lépe známa, není pochyby o tom, že by to bylo narušilo jisté přemrštěné pretence tak zvaného „abstraktního“ malířství. Mně se ostatně jeví jako poutavé pro umělce všechny „projektivní techniky“, které se provádějí „testy“. Psychiatrie může rovněž hodně pomoci, když je aplikována na konkrétní případy, chci říci, když jsou její zprávy podepřeny písemnými nebo kreslenými doklady; výborným příkladem bylo pro to nedávné vydání dvou děl M. A. Sechehaye: Deník schizofreničky a Symbolická realizace. **Zájem básníka nebo umělce o psychologické vědy by se po mém soudu mohl obracet především k tomu, co se v metafyzice týká především kryptestesie a činnosti médijní. Jedině v těchto rozmanitých směrech může umění očekávat od vědy nová odhalení, která by je mohla v budoucnosti ovlivnit.**

1952

J.-L. BÉDOUIN A P. DEMARNE:
Chtěli bychom Vás požádat, abyste pohovořil o situaci surrealismu v roce 1950 tváří v tvář problémům lidského údělu a tváří v tvář všemu, co se snaží zamezit, aby se hledalo skutečné řešení pro tyto problémy.

A což kdybych raději hovořil o otázce, která posloužila jako záminka pro tuto sérii rozhovorů? Mám dojem, že bych se tím nijak zvlášť vaší otázce nevyhnul.

Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme? **Že nám televize neumožnila, abychom o tom hovořili před**

slavným Gauguinovým obrazem, v jehož jednom rohu je tato otázka napsána na zlatém pozadí! V této trojité otázce spočívá jediná skutečná záhada, vedle níž ta, kterou pověst vkládá do úst sfinze, vypadá směšně. Vždycky mě překvapovala banálnost otázky, před níž se Oidipus tváří tak důležitě . . . S touto otázkou se však ocitáme v samém srdci řeckého mýtu, totiž přesněji řečeno stojíme tu před jednou z prvních machinací, snažících se namluvit člověku, že je pánem situace, že nic, co přesahuje jeho chápání, mu nemůže zatarasit cestu, nemůže ho zkrátka oblouznit **uplatněním prostředků objasňování, jimiž člověk disponuje, leda by mu to utajilo smysl jeho vlastní záhady. Gauguin se o tom vyslovil velmi jasně. Jistě si pamatujete, že řekl: „Mějte vždycky před očima Peršany, Kambodžany a malinko Egypťana. Velký omyl je všechno řecké, byť by to bylo sebekrásnější.“**

Chyba spočívala v postupné redukci duchovního života na pouhé manipulování idejí při soustavném potlačování všech jeho iracionálních projevů. Lze říci, že tato chyba dosahuje nyní svého vrcholu. Pokud jde o tradici, z níž vznikla, není už dávno zkamenělá?

Řecko-latinská kultura je zcela v posledním tažení. Nedávno jsem četl na toto téma časopisecký článek, který byl prostě dlouhým varovným voláním — zároveň velmi významným a marným. „Až do nedávné doby,“ poznamenává autor onoho článku, „probíhaly literární či umělecké revoluce v úctě ke starým hodnotám. Kultura byla návazná; nic z toho, co se překročilo, se nepopíralo. Dnes jsme svědky pokusu o všeobecnou subversi, neusilující o nic menšího než o základní změnu žebříčku hodnot.“ Pak se rmoutil, že již nyní Sade zastínil Laclose, Vauvenargues La Rochefoucaulda, „malí“ romantikové ty „velké“ (malí a velcí podle staré optiky příruček). Téhož autora rovněž znepokojovalo, že pro mladé duchy hrají stále větší úlohu taková díla, jako je dílo Lautréamontovo, Rimbaudovo, Jarryho, Rousselovo, což ještě víc omezuje zájem o literaturu, které se až do nynějška vyučovalo. Ale tak to **je a litovat toho není k ničemu. Volky nevolky se domnívám, že je třeba zaujmout nějaké vlastní stanovisko a pokusit se zmocnit se tohoto jevu jakožto celku.**

Nejde o nic menšího než o to, jak uchránit ducha před zničením ustavenými systémy, které by ho mohly zavléci do své zkázy . . .

Touto otázkou se skvělým způsobem zabýval pan René Huyghe v předmluvě ke katalogu Gauguinovy výstavy, která se konala loni v Orangerii. Zaslouží si to upozornění tím spíš, že právě tato výstava nám umožnila zhlédnout znovu veliký obraz z roku 1897, nazvaný Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?, **který nebyl ve Francii vystaven nejméně dvacet let a který pan René Huyghe učinil osou své studie. Pozoruhodné je, že právě tento obraz ho vede k tomu, aby vytyčil přesnou demarkační čáru, oddělující starý svět od světa moderního. Připomíná, že koncepce, která převládla na Západě, svědčí o tom, že vliv Aristotelův převažoval nad vlivem Platónovým, a dále se pak snaží ukázat, jak tato koncepce, jíž vděčíme za své jistoty a za své úspěchy, nás zároveň přivedla k tomu, abychom si stále více uvědomovali své mezery, svá omezení — mezery a omezení, o nichž, jak říká, nic neví „tolik primitivních či východních civilizací“.**

Proto nás svědectví či zbytky těchto civilizací neustále unášejí, a to tím víc, čím víc roste materiální síla ‚evropské‘ civilizace.

Plynulý — a nepopiratelný — technický pokrok od řeckého starověku až po naši dobu je provázen plynulou — a o nic méně patrnou — regresí v ostatních oblastech. Pan Huyghe vytyčuje tyto etapy: římská říše, vzestup buržoazie ve XIII. století, prosazování buržoazního positivismu od XV. do XIX. století. Je třeba přiznat, že vzhledem k tomu, kam jsme se dostali, jeví se racionální jistoty jako překonané a hromadění technických úspěchů působí hrozivě, katastroficky. Člověk stojí před opravdovým „voláním k pořádku“, vše mu ukazuje, že šel nesprávnou cestou, všechno na něho volá „Hoří“ . . .

Nedomníváte se, že na nebezpečí, o němž jste právě hovořil a v němž je nepochybně třeba hledat příčinu neustále se šířícího kolektivního vyšinutí, že na toto nebezpečí lze nalézt lék v díle řady básníků a malířů — zvláště těch, které jste před chvilkou citoval —, kteří hrají pro naši dobu úlohu majáků?

Týž autor vyzdvihuje — ať chce nebo nechce, na způsob protilátky —, že „od počátku XIX. století vzrušoval řadu duchů suchopár a utlumení, které všude pociťovali; zděšeně viděli,“ říká, „jak se vyčerpávají . . . prameny vnitřního života a jeho obnovování. Vyděsila je sterilita, na níž byla degradována tato řecko-latinská tradice, která se stávala den ode dne těsnější a omezenější především pod vlivem buržoazních pravidel . . . Byl učiněn mohutný pokus, aby se dosáhlo duše“. Autor ukazuje, jak tato linie, vycházející od Novalise a Nervala (mohli bychom samozřejmě hledat její počátky mnohem dál v minulosti), prochází Gauguinem a jak prochází Rimbaudem. Je jasné, že vyúsťuje v surrealismu. Aby se nezdálo, že „kážu pro svého svatého“, předal jsem raději slovo historikovi umění, objektivnímu svědkovi duchovního života, člověku, kterého nelze nikterak obviňovat, že je zároveň soudcem i účastníkem debaty. Budiž mi pouze dovoleno konstatovat, že to, co vyjadřuje pan Huyghe, je přesně to, co surrealismus nikdy nepřestal prudce pociťovat a vyhlašovat.

Abych se vrátil ke Gauguinovu obrazu a k otázce, kterou stále důrazněji přináší až k nám: „Odkud přicházíme? Co jsme? Kam jdeme?“ Jistě jste nezapomněli, že obraz a otázka pocházejí z doby, kdy se Gauguin rozhodl, že se zabije. „Proto,“ říká, „jsem chtěl před smrtí namalovat veliký obraz, který jsem nosil v hlavě, a po celý měsíc jsem pracoval dnem a nocí v neuvěřitelné horečce.“ Tato

horečka, plus minus několik desetin stupně, se nemusí nijak podstatně lišit od horečky, jíž jsme nyní zachváceni my, kdy se však nerozhodl zmizet pouze jeden z nás, ale zřejmě celý lidský rod. A tak, odpovídajícími prostředky, bude na několika zbývajících metrech plátna vymalováno podivuhodné dobrodružství člověka tohoto století, lapeného mezi kotrmelcem narození, jako vždycky téměř tajným, ale individuálním, a kotrmelcem smrti, spektakulárním a všeobecným . . . .

„Bude vymalováno“ . . . těmito slovy chcete vyjádřit, že člověk má možnost, aby dal podivnému dobrodružství, do něhož byl chtěj nechtěj vržen, celkový výklad, který nesporně dnes lidstvu chybí a pro nějž se právě surrealismus pokouší nalézt základy. Nejsou veliké duchovní požadavky, které prokazuje Gauguin, zvláště tímto obrazem, předobrazem oněch požadavků, které v dnešní době musí být hnací silou každého umělce hodného toho jména?

Snad právě pro všeobecnost otázek, které nadhazuje, aniž samozřejmě předstírá, že je vyřeší, bije do očí, alespoň pro mne, jak předivo tohoto Gauguinova obrazu je ještě dnes platné. Je to jakási citlivá „šablona“, na níž hra úzkosti a bláhové lidské netečnosti vrhá své stíny a svá světla v neustálém křížení. Člověk uprostřed obrazu je plně zaujat trháním plodu, jímž je život. Za ním schoulená postava, viděná zezadu nebo — jak říká Gauguin v dopise Monfreidovi — „úmyslně a navzdory perspektivě obrovská postava“, se dívá, poněkud udiveně, na dvě kolemjdoucí postavy, oděné rudě, a „které se odvažují myslit na svůj osud“. To je přibližně postavení, v němž se nacházíme. Odvíjení lidské osobnosti probíhá na obraze zprava doleva, se všemi dětinskostmi, půvaby a slavnostmi, při nichž se na všechno zapomíná, počínaje způsobem, jak by se mělo žít. Jak zase říká Gauguin, „vše se odehrává na břehu potoka pod stromy“. Jedině tělesná krása a touha se mohou rozvíjet v tomto prozářeném světle, které přináší v pravém rohu spící dítě a vyhání doleva starou ženu, touž, kterou Gauguin jinde opatřil, jako tak mnohé jiné, proradnou radou: „Buďte zamilované, buďte šťastné.“ Jako by pro duchovní dezerci a pro neodčinitelné zanedbání specifických povinností, jež jí připadají, nabývala tu i láska — k níž zde, není jiné rady, vše vybízí — jedovaté povahy.

Mezi dalšími náznaky v Gauguinově díle však je také název obrazu: „Duch bdí.“ Tento „duch“, jak víme od samotného Gauguina, pochází z mytologické tradice Markýzských ostrovů. Nebylo by třeba hledat tímto směrem náznak pomocné síly, která jako by až dosud obrazu chyběla?

Scéně dominuje idol, který Gauguin umístil do krajiny a o němž nám sám říká, že v jeho snu tvoří jedno „s celou přírodou, vládnoucí v naší primitivní duši“. V popředí jako by mu naslouchala mladá žena, o níž by se dalo předpokládat, že sedí u té, která záhy zemře. Říkám: dalo by se předpokládat, protože samozřejmě všechny postavy shromážděné na obraze zaujímají oddělené prostory, jakési „časy-prostory“, splývající pod pláštíkem arabesky. Aniž jde o to vyčerpat symbolické — nebo profetické — úmysly obrazu (nebýt Gauguinových sdělení, nevěděli bychom, že podivný bílý pták vlevo, který připomíná kachnu polární, představuje „zbytečnost planých slov“), povšimněte si, že magie — je to totiž magie — zde prosazuje svou všemocnost a že vystupuje jako velká pořadatelka: „idol“ je krásný, do něho se zářivě noří všechny obrodné síly. Co má to všechno společného s aktuálními problémy, které nás zajímají, například s korejskou záležitostí? Já osobně se zatvrzele domnívám, že to má neobyčejně mnoho společného. Až sem se člověk dostal, hraje o svůj osud (a dokonce, co víc byste chtěli, o osud svého rodu), hraje o něj, aniž ho zná, to se rozumí samo sebou, ale dokonce se už ani nezajímá o to, aby ho nějakým způsobem uchopil, a to je už vážnější. A což je ještě horší, hraje s falešnými kartami (začíná si myslet, že by karty mohly být falešné).

V tom všem je mnoho odbíhání. Asi si myslíte, že jsem se neodpustitelně dlouho zdržel u popisu Gauguinova obrazu. Ale co chcete, vždyť to je to jediné pozitivní, co v této věci máme . . .

Mnoho lidí se raději v této věci drží učení „profesionálních“ filosofů. Co soudíte v této souvislosti o protikladu tak zvaných „materialistických“ a „idealistických“ tendencí — o protikladu, který zastánci jedné i druhé tedence pokládají za nepřeklenutelný? Nemá podle vašeho mínění tento protiklad především hodnotu historickou?

Hádky materialismu s tím, co se staví proti němu, právě tak jako s tím, proti čemu se sám staví, jsou absolutně plané vzhledem k jednolitosti lidského údělu a vzhledem k nanejvýš vypjaté nejistotě tohoto údělu. Přijde den, kdy člověk, odpoutav se od tohoto řádu, který poprvé bude mlčet o dnech budoucích, vyjde z bludiště, protože tápavě najde v temnotách ztracenou nit. Tato nit je poezie, kterou zatím slyšíme jen nemnozí, ona poezie, kterou jsme po Lautréamontovi a Rimbaudovi chtěli takovou, aby mohla změnit život. Tato nit tvoří jedno s nití, která se neustále navíjí na cívku okultní tradice, podle toho, jak mýty odcházejí a zůstávají. Je chyba se domnívat, že tato tradice mohla být dána jako taková a předávána víceméně náhodně. Ve vztahu ke všemu a proti všemu se mi zdá, že zaručuje kontinuitu lidského života v tom smyslu, že ji lze donekonečna chápat pouze jako plozenou-plodící.

V dané chvíli je třeba doufat, že se život znovu smočí v těchto hlubokých pramenech, vzdálených stále planějšího vzruchu na povrchu.

Ať již pohřben či nikoliv, talisman zůstává. Je nemožné, aby nebyl dříve či později znovu nalezen mezi srdečními lístky, jak se snaží navrátit člověka prvotnímu pocitu, který míval o sobě samém a který pozitivistický racionalismus narušil, protože ho přivedl k paroxysmu vlastní bídy, když ho nejdříve připravil o vědomí jeho velikosti, jež s ním bylo po dlouhou dobu neoddělitelně spjato.

NĚKOLIK BÁSNÍ

ROBERTA DESNOSE

NOČNÍ VÍTR

Na mořském moři se ztrácejí ztracenci
Mrtví umírají a zahánějí zaháněče
dokola tančí kolo
Božští bozi! Lidští lidé!
prstovitými prsty trhám mozek
mozkový.
Jak úzkostná úzkost
Ale umilované milenky mají vlasaté vlasy
Nebeská nebesa
Pozemská země
ale kde je země nebeská?

1923

PROHLÍDKA NÁHROBKU

Samou láskou zbloudil jsem v oceánu. A v jakém oceánu!

Bouře smíchu a slzí.

Vstupujete-li na loď, neopomeňte pozorně pohlédnout do tváře přídi, jež na vás upře oko rozhlodané vlnobitím a slanou vodou.

Ale co to říkám? Milostné podívané mě vůbec nezajímají. Chci být jenom plachtou unášenou rozmarem monsunů k neznámým pevninám, kde naleznu jen jedinou osobu. Tu, pro niž máte zcela vymyšlené jméno.

Svlékám se, jak se sluší na badatele ztraceného na ostrově a zůstávám bez pohnutí jako tvář přídě.

Buď pozdraven, větře ze širého moře, i ty, poušti, i ty, zapomnění.

Budu zapomenut. Zanedlouho už nikdo nebude znáti mé jméno, ale já budu znát jméno její. Jednoho večera, zahrnut slávou a bohatý, vrátím se, zaklepám na její dveře, docela nahý, ale nikdo mi neodpoví, ani tehdy, když se v otevřených dveřích objevím před jejíma očima.

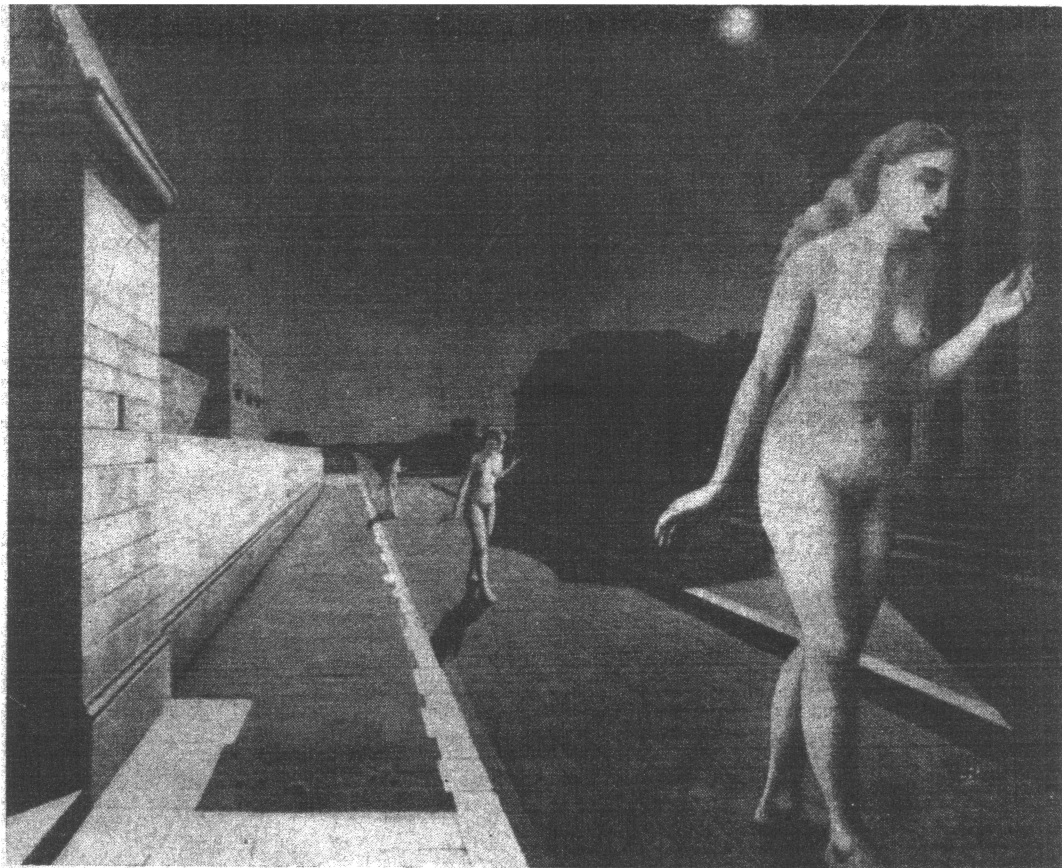
Získal jsem alespoň smysl pro ustavičnost. Ne ovšem onu směšnou ustavičnost místa vyhrazeného na hřbitově.

Marně toužím po zjevení gilotin, leč krvelačným zástupům mohu nabídnout pouze svou touhu po sebevraždě.

Revoluce! Teprve po mé smrti zazáříš na nesmírném prostranství z bílého mramoru, který pokryje mou nesmírnou mrtvolu.

Z Francie stalo se vosí hnízdo, z Evropy zahnívající pole a ze světa poloostrov mého vědomí.

Ale naštěstí mám ještě hvězdy a povědomí vlastní morální velikosti, jež vzdoruje tisíci překážkám, které svět staví do cesty mé lásce.



Paul Delvaux, Ozvěna — 1943

VELKÉ DNY BÁSNÍKOVY

Učedníci světla dokázali vynalézt jenom nepříliš hustou tmu.
Řeka unáší ženské tělíčko a je to znamení, že konec je nedaleko.
Vdova ve svatebních šatech si spletla průvod.
Všichni dojdeme pozdě k našemu hrobu.
Loď z masa uvízla na malé pláži. Kormidelník vybízí cestující, aby mlčeli.
Vlny netrpělivě čekají. Blíž k tobě, Hospodine!
Kormidelník vybízí vlny, aby mluvily. Mluví.
Noc zapečeťuje hvězdami své lahve a bohatne na vývozu.
Staví se veliké kanceláře pro obchodování se slavíky.
Nicméně nemohou ukojit tužby Sibiřské královny, jež baží po bílém slavíku.
Anglický komodor přísahá, že se už nedá nachytat, jak trhá v noci šalvěj pod solnými sloupy
Na ona slova se maličká slánka Cerebos s námahou zvedne na útlých nožkách.
Vsype mi do talíře co zbývá mi k životu.
Dost čím osolit Tichý oceán.
Položíte mi na hrob záchranný pás.
Protože člověk nikdy neví.

1926

LIBOVOLNÝ OSUD

Hle nadešel čas křižáckých výprav.
Ptáci trvají paličatě na projevech skrze zavřené okno
jak rybky v akváriu.
Ve výkladu krámu
se usmívá hezká žena.
Štěstí jsi jenom pečetní vosk
a já se mihnu kolem jak světluška.
Veliký počet dozorců pronásleduje motýla
zcela neškodného jenž utekl z blázince.
Mění se pod mýma rukama v krajkové kalhoty
a v tvoje orlí tělo
ó sne můj když vás laskám!
Zítra se zadarmo pohřbívá
už nikdo nedostane rýmu
bude se mluvit řečí květin
bude se svítit světly dotud neznámými.
Ale dneska je dneska.
Cítím že můj začátek je blízký
jako červnové obilní pole.
Četníci dejte mi želízka.
Sochy se odvracejí odmítajíce poslušnost.
Na jejich podstavce napíšu urážky a jméno úhlavního nepřítele.
Tam v oceáně uprostřed vln žraloci couvají před
krásným ženským tělem.
Na povrch vyplouvají zhlížet se ve vzduchu
a neodvažují se kousnout do prsou
do rozkošných prsou.

1926

PÁTEK ZLOČINU

Neobyčejná touha se zmocňuje spících žen
Drahokam usíná v modré královské skřínce
A na cestě se zmítají znavené kamínky
Už nikdy kroky žen dojatých nocí
Prouděte vodopády
Zdi staví se samy za zvuku Orfeovy lyry
A hroutí se za zvuku jerišských trub
Jeho hlas rozráží zdi
A můj pohled je bez trosek odklizuje
Tak proudí vodopády za naříkání hvězd
Už žádné kamínky na cestě
Už žádné spící ženy
Už žádné ženy v temnotě
Takto prouděte vodopády.

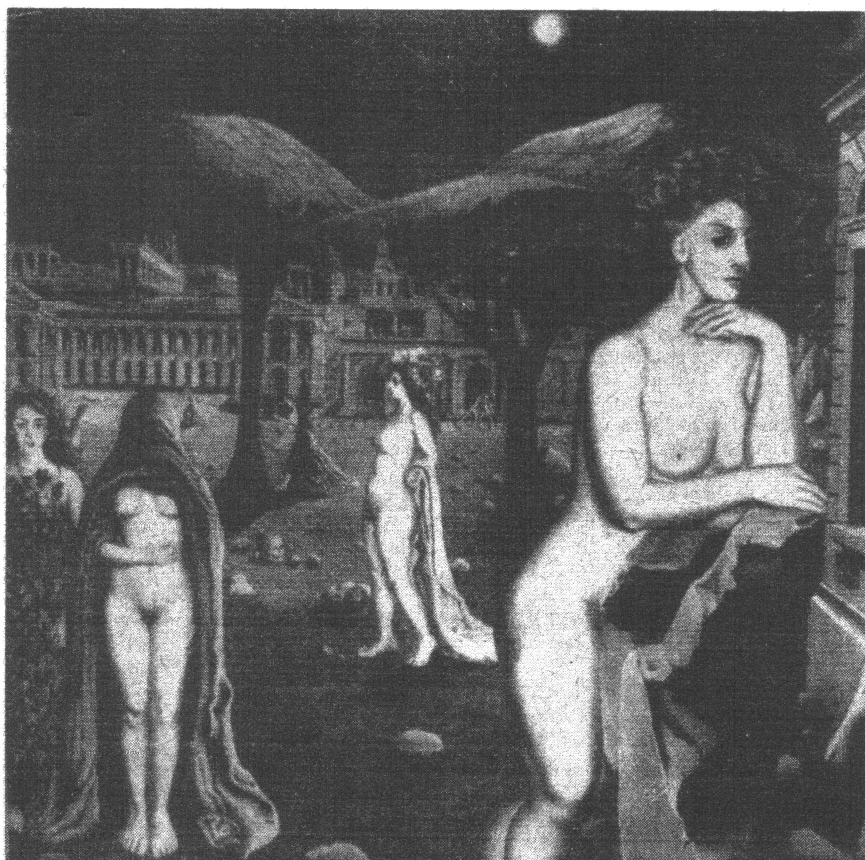
1927

CO VYPRÁVĚLY SKÁLY

Královna blankytu a blázen prázdnoty si vyjely v dvoukolém kočáru
Všude v oknech se vyklánějí ženské vlasy
A vlasy říkají: „Na brzkou shledanou!"
„Na brzkou shledanou!" říkají medúzy
„Na brzkou shledanou!" říkají hedvábí
Říkají perletě říkají perly říkají diamanty
Na brzkou noc všech nocí bez luny a hvězd
Noc všech přímoří a všech lesů
Noc veškeré lásky a veškeré věčnosti
Tabulka puká ve vyhlédnutém okně
Kus látky pleskl nad tragickou krajinou
Zůstaneš sám
Mezi úlomky perletě a zuhelnatělými diamanty
Vyhaslými perlami
Sám mezi hedvábím které snad bylo róbami z nichž
těla unikla jak ses k nim přiblížil
Mezi brázdami po medúzách které se stáhly a zmizely
když jsi pozvedl zrak
Snad jenom vlasy neutečou
Budou tě poslušny
Poddají se ti v prstech jak neodvratná odsouzení
Kratinké vlasy dívek které mě milovaly
I dlouhé vlasy žen které mě milovaly
A které jsem nemiloval
Zůstaňte dlouho v oknech vlasy!

Jedné noci všech přímořských nocí
Jedné noci lesku a honosných pohřbů
Schodiště se mi odvíjí pod nohama a noc i den zjevují
mému osudu jen temnoty a prohry
Nesmírný sloup z mramoru pochybnost zcela sám podpírá oblohu nad mou hlavou
Prázdné lahve jež rozbíjím na zářivé střepiny
Voňavý korek který vyvrhlo moře
Sítě jak si je dívky představují
Úlomky perletě jež zvolna se rozpadá v prach
Jednoho večera všech večerů lásky a věčnosti
Hluboké nekonečno žal touha poezie láska zjevení zázrak
revoluce láska hluboké nekonečno mě obklopuje
živými temnotami
Věčná nekonečna se rozbíjejí ve střepy ó vlasy!
Byla to bude to noc nocí bez luny bez perly
I bez rozbitých lahví

1927



Paul Delvaux, Spící město — 1938



Robert Desnos — 1922

ZA VELICE DLOUHO

Za velice dlouho jsem prošel zámkem listů
Pomalu žloutly v mechu
A v dálce se lastury zoufale chytaly mořských skal
Vzpomínka na tebe nebo spíše tvá něžná přítomnost
zůstala na stejném místě
Přítomnost průsvitná a moje
Nic se nezměnilo všechno však zestárlo právě tak
jako mé skráně a moje oči
Nerad slyšíte otřepanou pravdu? nechte mě nechte
je tolik vzácná ta ironická satisfakce
Všechno zestárlo jenom ne tvoje přítomnost
Za velice dlouho jsem prošel mořským vlnobitím
osamělého dne
Vlny bývaly vždycky klamavé
Vrak ztroskotané lodi který znáš — vzpomínáš na tu
noc bouřky a polibků? — byla to ztroskotaná loď
nebo něžný ženský klobouček kutálený větrem
v jarní přšce? — zůstával na stejném místě
A potom hejsa hopsa tančeme mezi trnkami!
Aperitivy změnily jméno i barvu
Duhy jež slouží zrcadlům jako rám

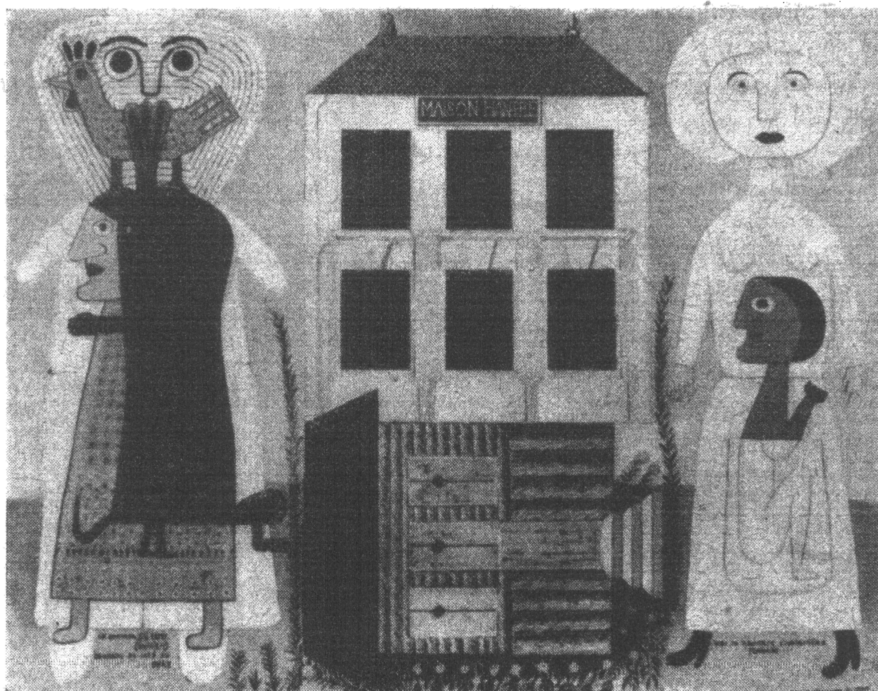
Za velice dlouho jsi mě milovala.

1927

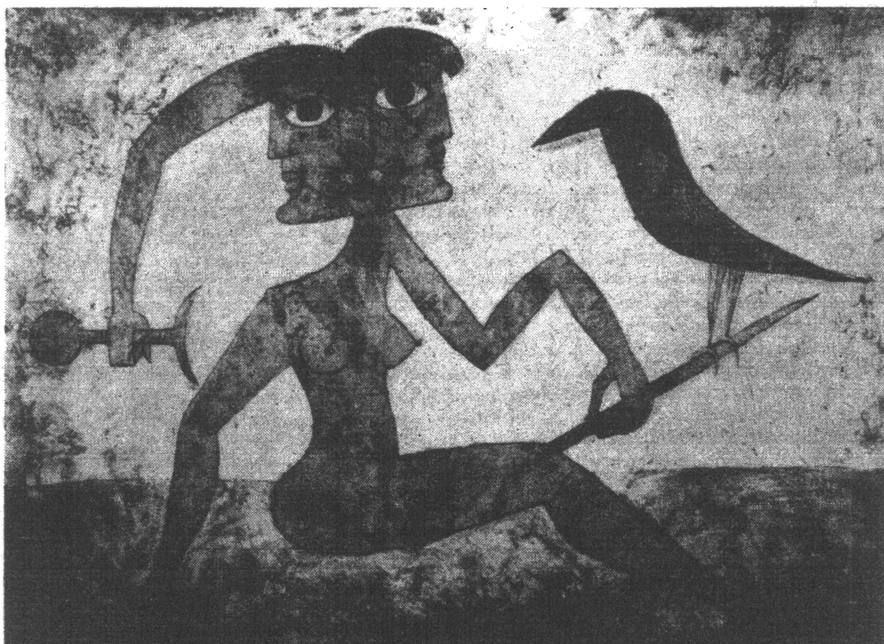
ZA DNE KDYŽ BYLA NOC

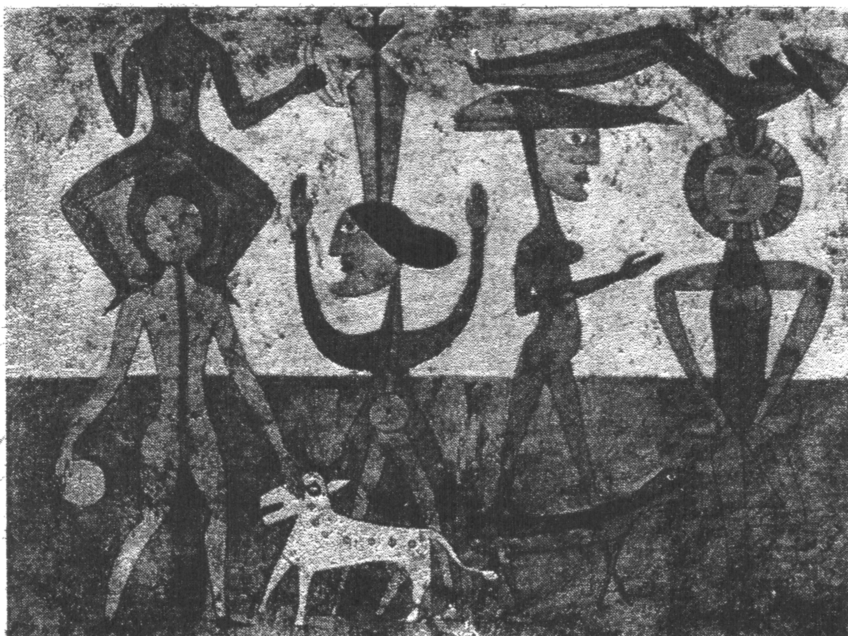
Uléti na dno řeky.
Kameny z ebenového dřeva železné dráty ze zlata a bezramenný kříž.
Vše nic.
Nenávidím ji láskou tak jako každý.
Smrt vydechovala velké chuchvalce prázdna.
Kružítko rýsovalo pětistranné čtverce a pětistranné trojúhelníky.
Potom sestoupil na půdu.
Polední hvězdy zářily.
Myslivec se vracel s brašnou plnou ryb na břehu uprostřed Seiny.
Dešťovka vyznačuje na obvodu střed kruhu.
Potichu pronesly moje oči hlučnou řeč.
Pak jsme kráčeli pustou alejí kde se tísnil dav.
Když jsme si pochodem pořádně odpočali odvážili jsme se
posadit pak se nám při probuzení zavřely oči a úsvit
na nás vylil vodojemy noci.
Déšť nás osušil.

Victor Brauner, Strašidelný dům — 1947



Victor Brauner, Dvojitý lev — 1945





Victor Brauner, Použitelné mýty — 1945

DRÁHY KOMET

Benjamin Péret: **Jádro komety**

Jestliže ke každému muži patří jen jedna žena — která se tak podle lidového rčení, stejně vulgárního jako přesného, stane jeho „polovičkou", což znamená, že spojeni tvoří jeden celek — neplyne z toho, že se musí potkat hned napoprvé. Za dnešních podmínek je naopak nebezpečí, že prožijí celý život, aniž se poznají nebo aniž vůbec mají možnost se poznat. Nevědí nic jeden o druhém a musí se tápavě, s námahou hledat uprostřed prázdnoty, která zmnožuje náhody jejich hledání. Příčiny omylů jsou o to četnější, že touha, která se chce rozletět, čeká jen na příležitost pouhého úsměvu, na nějaký pohyb mířící až k nejvzdušnějším oblakům, na zvuk hlasu ozývajícího se jakoby z hloubi nějakého snu. A tak se muž, vynesen zpěněným proudem, vyvalivším se z nejhlubší hlubiny jeho noci, ocitá na okamžik na hřebenu vlny, obrácené k slunci, a často pak spadne do prohlubně mezi vlnami, které ho unášejí stále dál, a k jakým řekám! Poddá-li se proudu, je ztracen. Brzy se jeho přelud přijde vmísit mezi

Stíny bez lásky, jež se ploužily po zemi.

Musí — ať chce či nechce — plavat v těch vodách, nazdařbůh k tomu ostrovu zalitému sluncem uprostřed vln, kde na něho čeká štěstí. Ale co všechny ty přeludy? Nic nedovolí, aby je na první pohled rozeznal. Naopak, pokud trvají, zdá se mu, že dosáhl slunečného ostrova, a teprve když se rozplynou, otevřou se před ním ledové pouště pod nízkým nebem. I přeludy patří k rizikům, jež je třeba podstoupit, byť se pak musíme rozloučit se svým okouzlením, jestliže jsme se jimi dali omámit. A je téměř nevyhnutelné, aby tomu tak bylo.

Je stěží možno mluvit o výběru, je-li k šťastnému setkání třeba jediné bytosti.[1]) Muž se musí věnovat tomu, aby ji poznal, aby ji konfrontoval s obrazem, který nevědomky nosí v sobě, přikrytý hustým závojem noci, jenž se znenadání roztrhne, aby umožnil shledání. Má však ten obraz v sobě tak hluboko, v tak tajném a temném koutku, že jeho rozumové já tam nemá přístup. Přinejmenším však by měl o tom koutku vědět a nechat volnou cestu duchům světla, kteří se jej snaží otevřít. Ale jak mohou tušit, že existuje? Většina mužů v dnešním světě se zabývá jen zběžným tříděním a vychází z pohnutek, které jen vzdáleně hraničí s láskou, nejsou-li jí vůbec cizí. Předurčený osud jim ostatně nedovoluje nic jiného: Člověk společenský stojí v opozici k lidské bytosti tím víc, čím víc se rozvíjí společnost, plodící stále nová a nová omezení a nátlaky. Vznešená láska (l'amour sublime) je tedy nucena vyhlásit válku společnosti, která ji hubí — je to ovšem válka proti přesile. Proto se

[1]) Lamartine to vyjádřil takto: „Chybí vám jediná bytost a celý svět je liduprázdný." (Jezero)

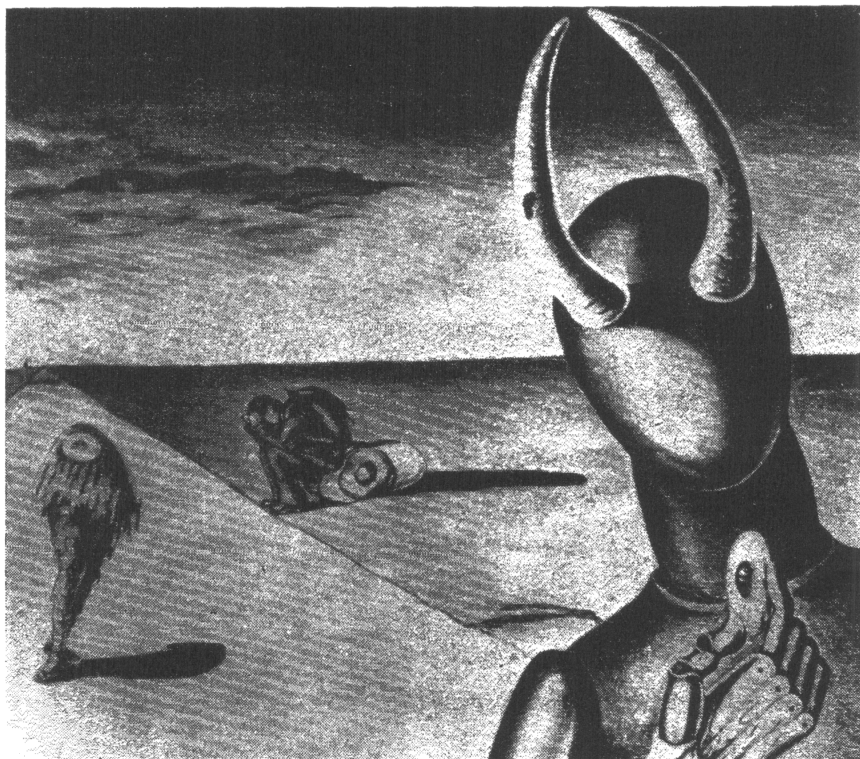
tak často její křik mění v zoufalé sténání. Vznešená láska totiž skutečně nemůže připustit sebemenší ústupek: *Všecko, nebo nic*! Milenec nemůže nabídnout své milované jako dar sám sebe, nedostane-li týž dar od ní, aby se mohli prolnout jeden v druhém. V podstatě to „*všecko, nebo nic*" znamená prostě život, nebo smrt; celý, plný život, nebo smrt, ukáže-li se, že takový život není možný, ať už z jakéhokoli důvodu. A odpovědnost za to, podle konečné analýzy, nese společnost. I tisk nám denně přináší svůj hold lásce s veškerým nadšením, jež je mu povoleno, a s dramatickým blouděním, do něhož ho vhání svět. To Denis de Rougemont (L'Amour et l'Occident, Plon) neviděl, když psal svou úvahu o tragédii, jež osudově lpí na lásce. Zapomíná, že její vítězství nám zůstává ve většině případů utajeno, protože milenci ve svém štěstí necítí potřebu nás o něm uvědomit. Je-li pravda, že popis bitevního pole večer po boji je neúplný, nezmíníme-li se o krvi a stonech raněných, nikoho ještě nenapadlo zdůraznit úlevné povzdechy bojovníků, které kulka ušetřila.

Dva typy žen mi připadají schopné prožít vznešenou lásku, protože zosobňují dva aspekty ženskosti s přesně rozeznatelnými rysy, které je odlišují od všech možných ostatních typů: žena-dítě a čarodějka, první představující optimistickou tvář lásky, druhá její tvář pesimistickou. Jejich osobnost s dokonale modelovanými obrysy z nich činí vhodné protějšky pouze těch mužů, jejichž mužnost dosáhla stejné výraznosti odlišovacích prvků.

Žena-dítě probouzí lásku muže dokonale mužného, protože ho rys po rysu doplňuje. Tato láska ji objevuje samu sobě, tím že ji přenáší do kouzelného světa, do něhož se ostatně zcela pohroužÍ. Představuje život, který se probouzí v plném světle, jaro oplývající květy a zpěvem. Jako ideální nástroj vznešené lásky, který dovedl překonat všechny překážky, jeví se jako jediná schopná povznést svého milence, neboť láska ji oslnila. Je poháněna svým srdcem, aniž vyvíjí jakékoli úsilí a aniž se z opatrnosti dívá „z druhé strany zrcadla". Čekala na lásku jako pupence stromů na slunce a přijímá ji jako dar, nečekaný, ale nádhernější, než snila. Povznáší vznešenou lásku k neobvyklé síle, ale je třeba, aby jí byla zjevena. Je štěstí samo pod podmínkou, že ji její láska zaopatřuje, neboť je dovršením jejího života: je láskou spásnou.

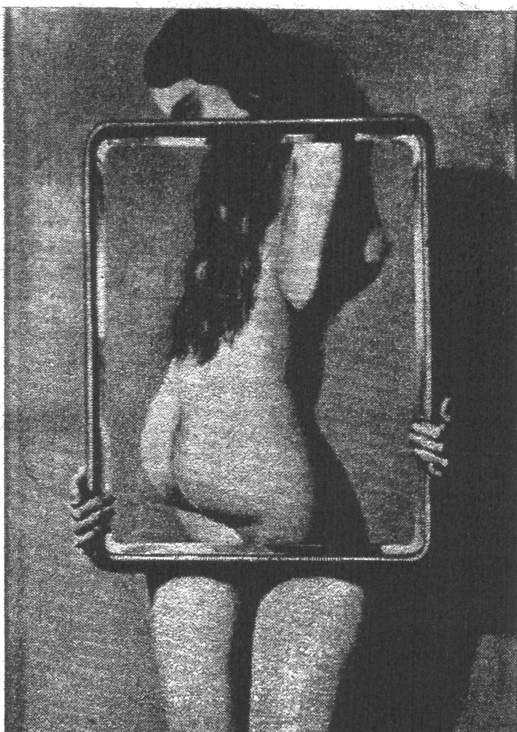
Tím, že překonává překážky, jež staví vznešené lásce do cesty společnost a o nichž má sama jen nejasné povědomí, skýtá žena-dítě téměř prorocký obraz ženy v obnoveném světě. Má tedy hodnotu revolty, protože její štěstí obviňuje přítomnost a upírá jí právo na existenci. Pouhá skutečnost, že se jeví jako předzvěst jiné doby, dokazuje, že překážky, na něž

Victor Brauner, Poslední cesta — 1937



naráží vznešená láska, jsou závislé na současné sociální struktuře, a tudíž lásce cizí. Chování ženy-dítěte ve vznešené lásce představuje tedy podle poslední analýzy nepřímou výzvu, jakoby našeptávající k převratu. Zdůrazňuje mystický prvek vznešené lásky, tím že jí dodává nejvyšší koeficient exaltace.

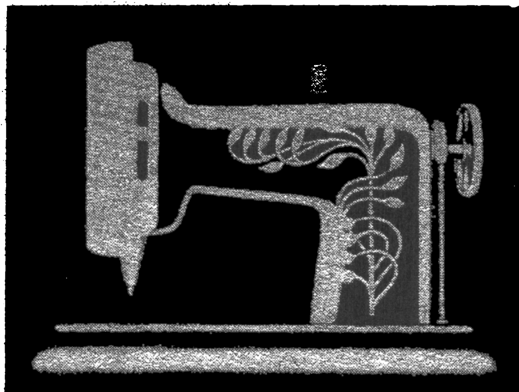
Čarodějka naproti tomu je osudová žena, která rozpoutává vášeň, ne aby povznesla život, nýbrž aby jej vrhla vstříc katastrofě a dovedla k ní i svého milence. Je to jen zkrocená láska dychtící explodovat. Často usiluje o muže podle své volby. Jsou v ní tedy — na rozdíl od ženy-dítěte — jisté mužské rysy. A právě tato dvojakost fascinuje tolik mužů. Čerpá svou moc z ozvěny, kterou budí její výzva adresovaná ženskému prvku dřímajícímu v každém muži. Zatímco u milence ženy-dítěte byl tento prvek omezen na nejprostší možný výraz a podřízen mužnosti, u milence čarodějky zůstává mocný, třebaže spí. Čarodějka jej probouzí a povzbuzuje jej, vytvářejíc tak jistý psychický androgynát, který odpovídá její vlastní mentální struktuře. Dobře se tedy doplňují, je to však nenormální, neboť v každém z nich už předem existují mohutně vyvinuté základní povahové rysy druhého. Tato jejich vratká doplňující vlastnost je neustále brána v potaz a velmi často poznamenána pečetí morbidity, zplozené touto základní nestálostí. Aby jejich spojení bylo úplné a aby jejich láska triumfovala nad světem, je vskutku nutné, aby omezila u každého z nich škálu psychologických prvků, vlastních druhému pohlaví, a dosáhla tak jejich stabilizace. Ovšem čarodějka by takto ztratila své typické vlastnosti. Takový vývoj je velice nežádoucí, protože každý z nich nese v sobě zárodek roztržky a každý z nich provokuje v druhém destrukční síly, které se spojují. Ona se tedy pohybuje v atmosféře porážky. Je si jista mocí, kterou má nad muži, ale ustavičně pochybuje, zda milenec plně opětuje její lásku, i když jeho vášeň dosahuje vrcholu. Cítí stálý neklid, nespokojenost, úzkost, je obrazem neschopnosti využít štěstí, třebaže po něm touží a vyžaduje je jak pro sebe, tak i pro předmět své lásky.



René Magritte, Žena v zrcadle

Je to láska zkázonosná: Anna Karenina, která ničí kariéru svého milence, odcizuje ho jeho nejbližším, boří svůj vlastní život a trýzněna žárlivostí a zoufalstvím vrhá se pod vlak. Nese v sobě všechnu váhu vnějšího světa. Zosobňuje přímé poznání překážek, jež svět staví do cesty lásce. Její povaha poznamenaná mužností jí dovoluje, aby hrála úlohu žalobkyně proti dnešnímu světu.

Jestliže žena-dítě nabízí okamžité dosažení cíle ve vztazích mezi mužem a ženou, jeví se čarodějka neschopna dosáhnout takového cíle v současných podmínkách. Ačkoliv vyvíjí nejvyšší úsilí, aby její láska zvítězila, chová se, jako by si myslila, že není určena pro tento svět, nýbrž pro svět jiný, posmrtný. Je totiž ještě prodchnuta křesťanstvím a je možné, že odlesk tohoto rozporu mezi pozemskou láskou a náboženstvím, které je v ní, vyhovuje její tragické povaze. Představuje vzpouru prosáklou beznadějí. Tato beznaděj přispívá k tomu, že podvědomě rozmnožuje překážky, které se staví do cesty její lásce, aby se ve vlastních očích ospravedlnila ze svého komplexu prohry. Čarodějka tedy svým způsobem zdůrazňuje mytické prvky v lásce, ale dodává jim temných barev. Je přítomností lidského údělu, bezvýchodného a bez perspektiv, který volá po útěše mýtu s požadavky, jež není možno za současných podmínek ve světě splnit.



Konrad Klapheck, Nadžena — 1962

Robert Bénayoun: **Komety převratu**

Nemá cenu zabývat se otázkou zla, dokud se člověk nevyrovná s myšlenkou
o nadsmyslnosti jakéhokoli dobra,
které by mu mohlo diktovat povinnosti.
Až dotud si vzrušený výklad vrozeného „zla"
uchovává nejvyšší revoluční hodnotu.
A. B. (Šílená láska)

Konečné vítězství lásky vyžaduje pochopitelně základní sociální přeměnu, neboť ekonomické základy současného světa nejenže nedovolují v lásce „počáteční výběr", ale naopak ho ještě tisícerým způsobem maří. Jedině zrušení soukromého vlastnictví a nastolení misogynního patriarchátu může zajistit, jak řekl Engels, nejen návrat monogamie, ale dokonce její první skutečnou realizaci.

Tento krok, který záleží ve ztotožnění příčin lásky a revoluce, učinil surrealismus se značnou svižností. Nejenže odmítl tradiční antinomii, ale nepřistoupil ani na dilema.

V pověstné anketě z prosince 1929 „Jakou naději vkládáte do lásky?" na odstavec „Obětoval byste lásce ... svou svobodu? Nějakou věc, kterou jste až dosud považoval za hodnou obhajoby?" dávají všichni surrealisté shodnou nebo alespoň podobnou odpověď:

„Nepřeji si být svoboden, což nevyžaduje žádnou oběť z mé strany. Láska, tak jak jí rozumím já, je bez hranic a není možno ji zradit." (André Breton podle Suzanne Muzardové.)

„Obětoval bych lásce věc, na níž mi záleží." (Luis Buñuel)

„Žádná žena nemůže požadovat takovou nepřípustnou zástavu, aniž se prohřeší na lásce." (René Crevel)

„Mezi mým přesvědčením a mou opravdovou láskou nemůže být skutečného rozporu." (Max Ernst)

„Jsem ochoten vzdát se věci, kterou hájím, může-li mne znevážit před láskou; žena má právo žádat podobnou zástavu a obdržet ji, slouží-li k povznesení lásky." (René Magritte)

„Obětovat věc, kterou hájím, znamenalo by v mých očích provinit se na lásce." (Georges Sadoul)

„Věc, kterou hájím, je zároveň věcí mé lásky. Žádat na muži, aby se jí vzdal, mohlo by jen zničit jeho lásku, nebo ho dohnat k smrti." (Paul Eluard)

Breton to ve *Druhém manifestu surrealismu* vyjadřuje ještě jasněji. „Věřím, vždycky jsem věřil, že vzdát se lásky, ať už pod nějakou ideologickou záminkou nebo ne, patří k nejneodpustitelnějším zločinům, jichž se muž obdařený jistou inteligencí může dopustit. Někdo, kdo si říká revolucionář, chtěl by nás nicméně přesvědčit o nemožnosti lásky v kapitalistickém režimu, jiný zase předstírá, že se musí věnovat věci ještě závažnější než sama láska; ve skutečnosti se téměř nikdo neodvažuje postavit tváří v tvář, s otevřenýma očima, do plného světla lásky, v němž se mísí — pro nejvyšší identifikaci člověka — *obsedantní myšlenky na zhoubu i spásu ducha.*"

A týž rok, po smrti Majakovského: „Není nic ..., co by se nerozplynulo, alespoň na okamžik, v opojení polibku, polibku mezi mužem a ženou, kterou miluje, mezi mužem a touto jedinou ženou. Majakovskij za svého života na tom nemohl nic změnit, ani já nebudu moci: existují prsy příliš krásné... Nebylo nikde dokázáno, a na tom trvám, že člověk na nejvyšším stupni společenského vědomí (jde o revolucionáře) by byl člověk nejlépe chráněný proti nebezpečí ženského pohledu, toho pohledu, který, když se odvrátí, zatemní myšlenky, ale když se neodvrátí, naopak a proti všemu očekávání nevnese do těchto myšlenek žádné pronikavé světlo."

Dovedeme si představit, jakou roztržku, ostatně zcela pochopitelnou, mohly tyto výroky způsobit mezi surrealisty a hlasateli komunismu, v jejichž očích zastávají Breton a jeho přátelé stanovisko přímo pekelné?

V kalné „sklenici vody" erotika surrealismu asociací na myšlenku svobody odpovídala té „zásobárně šílenství" (Fabre-Luce), do níž se mohly, ba musely zanést i nejvyšší iluminace. Tato erotika od počátku a nevyhnutelně směřovala k té sexuální etice, o níž Schwaller říká, že „nemůže být výsledkem ničeho jiného než velmi pozitivního vědomí prapůvodní funkce rozdvojení a té filosofie absolutního přitakání, jež přivolává kosmickou negaci."

V psychoanalýze právě tak jako u Fouriera (jemuž Breton věnoval nadšenou *Ódu*) surrealisté odhalili nutnost překonat rozpor mezi hrou a prací, láskou a zřeteli hospodářskými. „Lidské tělesné počitky musí být zproštěny pocitu vlastnictví, a teprve pak bude poprvé realizována humanita smyslů a lidská radost z nich. Tady je styčný bod mezi Marxem a Freudem," definuje to Norman Brown (*Eros et Thanatos*, str. 380). Sensibilita obnovená surrealismem se dala cestou pozitivní a hravé, nesobecké a převratné exaltace lásky, která se ve sféře společenské vyžívá ve skandálu a ve vzpouře, ve sféře individuální pak opouští formy vlastnictví.

V tomto všeobecném „žij, kdo můžeš" (Sarane Alexandrian) sexualita na nejnižším stupni a láska na stupni nejvyšším dosáhly v surrealismu zpočátku teroristického, svatokrádežného, protirodinného aspektu, zabarveného hesly Sadovými a Lautréamontovými. Když Péret s Bretonem v anketě o sexualitě prozradili, že mají chuť milovat v kostele...

(Péret: Nemyslím než na to. Breton: Sdílím tvou touhu a přál bych si, aby při tom došlo k nejrozmanitějším rafinovanostem. Péret: Rád bych při té příležitosti znesvětil hostie a nastříkal sperma do kalichu.)...

Odvolávají se, aniž to tuší, na *Diakondly* biskupa manského, neuvěřitelný dokument, v němž se ustanovuje mimo jiné: „Soulož je smrtelný hřích, dojde-li k ní na svatém místě, i kdyby to bylo za války" (sic).

Max Ernst, který komentoval tento text v *Surrealismu ve službách revoluce*, uzavírá těmito slovy: „Církev musí tajit svou obscénní literaturu ... Láska je velký nepřítel křesťanské morálky. Láska se musí znovu zrodit, ale nikoli z izolovaného úsilí osamělých lidí. Znovu se rodící láska vznikne v *kolektivním podvědomí* a musí svými objevy a všeobecným úsilím vystoupit na povrch kolektivního vědomí."

Při představě revoltujícího Maxe Ernsta z těch let se nám samy od sebe vybaví převratné obrazy z románů-koláží *Týden štěstí* a *Stohlavá žena*. Krutost mužů s hlavou šelmy, temná spiknutí na Dračím dvoře, pochmurné okřídlené ženy, přecházející sem a tam, nelítostné mechanismy sklepů při náhlém přílivu, postele se sprchou děsí, terorizují nebo inspirují krásné hysterky, jejichž nedbalky vyvolávají zatmění Měsíce. Každá krvavá vzpoura, každý sexuální zločin tu způsobí, že bílá socha Perturbace rozkvétá a září.

Kladou se tu vedle sebe zahrady — lapače letadel, jisté lesy a krajiny, zneklidňující nebo pobuřující. Na hltavých Hesperidách, skutečných vězeních pro otevřené nebe, sednou na lep předčasně brutální hvězdné koráby. Jinde zase masožravé nymfy, současně objímající i zajaté, rozprostírají liány a kořeny, jež jim slouží za údy právě tak jako vlasy, džungle při trávení vylučují hory šperků, k zbláznění krásná geologická lůžka, která zvěčňují destrukci nestoudných Sodom (*Nymfa Echo* z roku 1936, *Rýnská noc* z roku 1944, *Evropa po dešti* z roku 1941). V *Ukradeném zrcadle* potopa ušetřila (nebo vytvořila) svůdné karyatidy, mezi nimiž se reorganizuje svět na erotických základech ve formě rozkošnických hrází a vášnivých semaforů. Několik klíčových názvů — *Mladíci šlapající po své matce* (1927), *Velmi jemné zemětřesení* (1928), *Dvojice v těsném objetí před ohnivou stěnou* (1927), *Výjevy z přísného erotismu* (1927) je dokladem, jak umělec těkal mezi pokušením jinošské smyslnosti a svým vlastním výkladem na poli kolektivního dobývání svobod.*)

Převrat, v umění stejně jako v životě, vede přes rozkoš ... přes nahotu, a ještě přesněji přes *vnitřní* nahotu, přes šílenství doteku, jež vyvolávají takzvané nepříjemné předměty, falešná hladkost mřížoví, ten *Dárek* Man Rayův, který v krutém hluku imaginace trhá krajky našich prádelen, nebo mříž od Fredericka Kieslera, jejíž „dvojitý hmat" vyvolává kolem barikád z železného drátu naléhavou touhu znovu se domoci ztraceného. (Viz *Twin-touch Test* ve VVV, číslo 2—3, březen 1943.)

Rozplývá se zejména v pohlavní krutosti a v psychické rozvrácenosti, přirozené nebo vyvolané uměle. Revoluční chování je vždy více či méně sadistické. Surrealistické umění a poezie se ve svém euforickém rozpoutání svobodné vůle překonávají v průtrži invence. „V lásce přikládám obzvláštní význam všemu, co se jmenuje perverze a neřest," píše Dalí. „Považuji perverzi a neřest za nejrevolučnější formy myšlení i činnosti, právě tak jako považuji lásku za jediné počínání v lidském životě." (*Láska* ve *Viditelné ženě*.)

*) Mimochodem je třeba poznamenat, že tento únik k frotáži, právě tak jako ke koláži, jakkoli zpřevrací všechny přednosti malířské techniky, zahrnuje v sobě nicméně vědomý návrat vyjadřování k dětským zaklínáním, jež jsou nádhernými pastmi libida a jež znovu uvádějí osvobodivou radost do umění příliš usedlého, znaveného předchozím úprkem.

Erotismus je například u Matty doprovázen přeludy nejkrutěji lidožroutskými a hubí dvojice drtivým sevřením strojů za blýskání a hromobití. *Jittering the feeling*, takový je cíl, k němuž se hlásí tento noční násilník.

Hans Bellmer trhá a ničí lidský materiál v rozjitřené nervové soustavě vesmíru, jakoby staženého z kůže podle nejďábelštějších sítí svého tahu. Žena jím může být vysoustruhována a snadno zredukována na pouhou kýtu. Zachází se však s ní jako s předmětem velmi drahým, „roztažitelným i stažitelným", ze série imaginárního přemisťování, odlučitelné od touhy, která se úmyslně dává obloudit detailem. Bellmer, fascinován jednotlivými články těla a řeči, proměnlivostí slov a pohybů („Tělo je možno přirovnat k větě, která vás vyzývá, abyste ji rozložili na části a tím v řadě nekonečných anagramů odhalili její pravé významy"), vytváří geometrie pocitů, počínajíc neočekávaným spojením dvou anatomických částí, vytváří umné posuny, počínajíc osou pohlaví — rameno nebo pohlaví — podpaží: „Je otázka, zda se rozkoš paže, která předstírá, že je nohou, nevyrovná rozkoši nohy hrající úlohu paže, je otázka, zda falešná totožnost, ke které došlo mezi paží a nohou, mezi pohlavím a podpažím, mezi okem a rukou, nosem a bradou, není vlastně reciprocita." (*Anatomie obrazu*.)

Na konci těch převodů, které ideálně uskutečňuje pověstná *Panna* ve své dvojakosti a neúplnosti, stojí pevné přesvědčení autora a malíře, že se obě pohlaví prostřednictvím zběsilých duševních juxtapozic zdánlivě budou sobě podobat (představa zadku, který se stal obličejem; ženy, která se stala falem) a vzájemně se odhadnou, že „z maskulina a feminina se staly zaměnitelné obrazy: jeden i druhý spějí k vzájemnému smísení v hermafroditu."

Podobně i Man Ray v obličeji milované ženy, necudně nahém, vidí souhrn všech tělesných vlastností, útočně komplexní portrét ženského těla, obsahující „větší množství otvorů než zbytek těla, a právě tolik dodatečných výzev k poetickým, to jest smyslným výzkumům" (*Inventář ženské hlavy*, výstava surrealismu v letech 59—60.)

Tyto nové choulostivé poznatky, hraničící s jistou formou skandálu, jinak ještě proradnější, než je jeho forma tradiční, řekněme znovu se skandálem *vnitřním*, tyto nové poznatky rozvíjí Pierre Molinier, a to nejen ve svých kresbách kudlanek nábožných, rozložených, mnohonásobných, různě poskládaných, propletených a spojených, tvořících celá klubka zmijí nebo soustavy neúnavné rotace, nýbrž i ve svých obrazech, vlažných, zamlžených, nazdobených, miniaturních i zhuštěných, ve svých kusech nábytku a „náhradních" doplňcích, s nepokojnou duchaplností.

Jean Benoît, který svým způsobem také znovu komponuje lidské tělo, zahaluje se ve slavnostním vzkříšení hrůzostrašných rituálů a choulí se v obrovitých sebeprojekcích, uprostřed nichž, jako potápěč v sopečných řekách, rozsévá strach a vzpouru. Oděv Nekrofila nebo Exhibicionisty, v nichž se člověk, jenž je má na sobě, stává gigantickou maskou bez hlavy, chodícím hřbitovem, obcujícím Priapem, automatem a hermafroditem, a vždy upírem. Benoîtovy oděvy, jež se mu staly druhou kůží nebo druhou kostrou, byly koncipovány důsledně v Sadově duchu.

Nejslavnější z nich, vytvořený na symbolické popravě, hrdě se hlásící k pokynům ze Sadovy závěti, je zlověstnou snůškou kuten, přilb, berlí, vrstevnatých pancéřů, bot s klaxonem, pojízdné hrobky, masek, totemů, postelí na kolečkách, na nichž zanechaly své stopy sépie, slzy, temnoty a sebemrskání. Vrcholí železným pohlavím, na němž je kovovými písmeny uvedeno jméno Sadovo; Benoît je při jednom divokém nočním obřadu, 2. prosince 1959, za přítomnosti celé surrealistické skupiny, rozpálil do ruda a poznamenal se jím na prsou.*)

Celý surrealismus si opravdu zakládá na těchto vzrušených testech, na tom rozsévání protestů, v nichž individuální přeludy, poháněny ušlechtilým a bratrským nadšením, posilují společnou myšlenku. Luis Buñuel, vybavený výrazovým prostředkem nad jiné výstředním, filmem, pokračuje nepřetržitě od roku 1952[2]) v ohledávání svých vlastních blouznivých a pomstychtivých vizí. Na rozdíl od daliovského fetišismu (kult nohy), na rozdíl od bezprostředního a důrazného antiklerikalismu Clovise Trouille (jemuž slouží za pramen inspirace vlastní plátna, na nichž neustále obnovuje obličeje a typy žen podle měnící se módy nebo podle svého rozmaru), Buñuel od svého pověstného textu z roku 1933, *Žirafy*, oživuje nesmírně rozbujelé vzpomínky z dětství, pokračuje v nich a rozvádí je v jasných, torpedujících podobenstvích, v nichž láska rozviklává instituce, kulty a vládní moc. Mezi *žirafiným* „Prosím tě, nezmrzni!" nebo „Je ti zima, má drahá mrtvolko?" ze *Zlatého věku* a mezi milostnou scénou v *Andělu zkázy* je jediný vzmach myšlenky, nejvolnější a nejmocnější v současné kinematografii.

V tomto návratu k *Zlatému věku*, kterým uzavírá jednu, poslední etapu svého díla, ostatně Buñuel ztělesňuje, aniž to sám tuší, ustavičné surrealistické vyhlašování války slušným způsobům, dobrému chování a mravopočestnosti. Tento film, k němuž se znovu hlásí, vyvolal před čtyřiatřiceti lety ozbrojené útoky manifestantů, kteří ve Studiu 28 mstili španělského krále a římskou církev tím, že rozsekali erotická a svatokrádežná plátna Daliho, Ernsta, Man Raye, Miróa a Tanguyho.

Ani dnes ještě surrealistické manifestace neuspaly — a právem — bdělost „vlastenců". Když se 15. prosince 1959 v galerii Daniela Cordiera zahajovala VIII. mEziná ROdní výstava Surrealismu, věnovaná erotismu, nebyl EROS jen typograficky vyznačen v názvu. Hned za vchodem, pod stropem z růžového saténu barvy rozechvělého masa (vytvořil Marcel Duchamp), vedly vaginální dveře, operlené rosou, do labyrintu, kde se vzdychalo a omdlévalo, a odtud do Sálu fetišů a do rudého sálu, v němž se konala provokační lidožroutská hostina. Jakoby na doklad toho, že síla surrealistické erotiky zůstala nedotčena i v době, která sama sebe označovala za neobyčejně přesycenou a otupělou, zvedlo se značné, jednomyslné množství protestů a výhrůžek, ba dokonce i značně nevybíravých výzev k plenění a represáliím.

[1]) Matta, nadšen tímto ohromujícím gestem, jehož se nikdo nenadál, poznamenal také svou hruď a naráz se smířil s Bretonem (od roku 1948 je dělil hluboký vnitřní konflikt.)

[2]) Mezi *Zlatým věkem* (1930) a *Surovcem* (1952) natočil Buñuel několik méně významných filmů jiného ražení, avšak od tohoto posledního data neustále rozvíjí, obohacuje a překračuje jejich rouhačský, revoluční obsah.



Surrealistická výstava 1959—1960. Hostina.

. . . „Tato výstava je rukavicí hozenou do tváře sousedního ministerstva vnitra a osvěty . . . Je nepochybné, že organizátor musel být výborně informován, když mohl otevřít tento předpokoj hambince na dva kroky od ministerstva tak nedůtklivého . . .[3]) " A tak podobně.

Na výstavě však bylo na žádost Bretonovu přísně potlačeno vše, „co by mohlo zavánět *recesí*", která profanuje „největší tajemství lidské existence". Je normální, že nejburžoaznější duchové, kteří uprostřed laciného vtipkování a pravidelných návštěv ve veřejných domech lichotí řádu a institucím, jsou tak alergičtí na otevřené přestupky stejně jako na *nejzastřenější* popudy surrealistické etiky.

Katalog této výstavy přinášel kromě jistých velmi agresívních názvů („Přeměna chrámu Matky boží v palác lásky", „Poplašná schránka na necudné dopisy", „Párek zástěr podle Marcela Duchampa") „Stručný slovník erotismu", který zachytil dosti podrobně současný názor skupiny na tuto otázku.

A vskutku, třicet let po údobí experimentálního zkoumání sexuality, po němž následovalo údobí manifestační a teoretické, patnáct let po úmyslném odmlčení hnutí reagují surrealisté na erotiku nikoli didakticky, nýbrž poeticky podle vzoru „Malého slovníku" (*Polibek:* Džbán na vodu Železné masky. *Pokušení:* Rozkvetlá jabloň, která se odráží v nekonečnu. *Znásilnění:* Láska k rychlosti).

Vedle těchto lyrických, ale ověřitelných definic (*Mravně zkažený:* Ten, kdo sestupuje po vzestupné cestě rozkoší. *Punčocha:* Natahuje se, jako když vyšlehne plamen, stahuje se, jako když schází sníh se střech. *Úder blesku:* Zrcadlo, v němž člověk vidí odlesk své touhy) tam najdeme bleskové životopisy, citáty bez komentáře, oslnivé vysvětlivky (*Extáze:* Světélku-

[3]) Jean Bardiot ve *Finance*, 31. prosince 1959.

jící nehybnost mezi naprostou jasností a jejím opakem . . . *Vzít:* Činnost, při níž se proměňuje touha v poznání).

Více než kdy jindy jsou těmito velkými obroditeli lásky básníci. Joyce Mansourová, veselá a výbušná, diktuje ultimátum bezuzdné nestoudnosti. Tato „podivná slečna", jak se sama označila, postrkuje kupředu muže prosáklého ctnostmi a svádí ho z cesty krutými zmatky:

Tvůj jazyk byl v mých ústech tlustý nenávistí
Tvá ruka mou tvář poznamenala rozkoší
Tvé zuby čmáraly na mých zádech nadávky
Morek kostí mi vytékal mezi nohama
A auto se hnalo po pyšné silnici
Rodinu mi rozbíjejíc cestou
(*Dravci*)

Guy Cabanel rozvíjí závity svých snových představ, přesných a jemných: „Rozkoš zuřivosti ho unáší; a slavnost zaznamenaná lýtky vrcholí ve stínu zrzavého hedvábí v okamžiku, kdy se schouliš okolo jediného povzdechu, medúzo, připravena se narodit, v okamžení, kdy tvé chvění roztaje."

Octavio Paz si promítá do milované bytosti obraz své vlastní smrti (*Dopis neznámé*).

Jean-Pierre Duprey se již ztrácí v křeči předčasné vděčnosti:

„Můj rozum krvácí. Jestliže krvácí i má ruka . . . je to proto, že se ponořila do tvé hrudi, kde otvírá zobák vejce pásovce. Vyprostil jsem hořící vázu, jež nyní čeká v mé ruce. Pohlédni na mne . . . Máš už skleněné oči! — Jsme jednota vody a ohně, zločinu a důkazu o něm, smrti a jejího jména, násilí a prázdnoty . . . Avšak MY DVA zemřeme podle bludiště svých žil, a jeden bude následovat druhého v krátkém trvání krve. Stvořil jsem tě, abys mi sloužila jako protiváha. — Jsme tedy ty! Ach, já žiji! Budu žít! . . ."
(*Tři ohně a jedna věž*)

Péret prudce odmítá tato „slova lásky", jichž se bál Alcide Bonneau, když vynalézal tuto novou šňůru perel:

Mé letadlo v plamenech můj zámek zaplaven
rýnským vínem
mé ghetto z černých kosatců mé křišťálové ucho
můj kámen valící se z útesu aby rozdrtil polního
hlídače
můj opálový hlemýžď můj vzdušný komár . . .
má srážka šílených a opatrných aut můj divoký
záhon . . .
můj korálový revolver jehož ústí mě přitahuje jako
oko studně
miluji tě
(*Haló*)

Ještě jiní svými oslnivými obrazy podporují skandál tam, kde je všechno pohoršlivé už dávno urovnáno, vykázáno do patřičných mezí. Je tedy třeba si uvědomit, že se surrealistická erotika pouští do boje s prakticky ustrnulým stavem moderního myšlení, že *dnes* burcuje proti postoji pohodlně zevšeobecnělému a rozšířenému, podřízenému stereotypu. Tento postoj, to je protiláska, nejreakčnější a nejelegantněji cynická tak, jak si ji osvojil stoupenec *jet setu*, tohoto „jeho" symbolu.

Ve chvíli, kdy surrealisté — začátkem tohoto roku 1965 — věnují jednu ze svých mezinárodních manifestací kultu ženy, může být tento postoj mužnosti považován za klukovský a negativní, v každém případě pak za beznadějný.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE

G. Ch. Lichtenberg
Večery při svíčce, SNKLU — 1958
Paul Gauguin
Noa-Noa . . ., SNKLU — 1959
Ado Kyrou
Luis Buñuel, Orbis — 1965

• • • ▬ ▬ ▬ • • • ▬ ▬ ▬ • • • ▬ ▬

SURREALISTICKÉ DEFENESTRACE 5

Z různých francouzských materiálů vybral
JAN ŘEZÁČ

Přeložili:
Otázky André Bretonovi Dagmar Steinová,
básnické texty Roberta Desnose Adolf Kroupa
a Dráhy komet Tamara Sýkorová